

УВАРОВ СЕРГЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ

uvarov@ixbt.com, uvarov@splayn.com

Аспирант кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; кинообозреватель газеты «Известия»

125009, Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

SERGEY A. UVAROV

uvarov@ixbt.com, uvarov@splayn.com

Postgraduate student of the Foreign Music History Subdepartment of the Moscow Tchaikovsky Conservatory; cinema reporter of the journal «Izvestiya»

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

АННОТАЦИЯ

Вагнерианство в кинематографе: Александр Сокуров и Ларс фон Триер

Кинорежиссеры активно использовали музыку Рихарда Вагнера начиная с момента появления звукового кино. Более чем в 700 фильмах звучат фрагменты вагнеровских произведений — прежде всего, «Полет валькирий» и «Свадебный марш» из «Лоэнгрина». Как правило, их роль — вспомогательная, они лишь акцентируют конкретные сюжетные моменты. Но есть в истории кинематографа и работы, эстетика которых полностью выведена из вагнеровских произведений и их внекинематографического контекста. О двух таких фильмах рассказывается в статье. Это «Молох» Александра Сокурова и «Меланхолия» Ларса фон Триера. Эстетика этих лент целиком вырастает из вагнеровских музыкальных драм и распространяется на сюжет, визуальные образы, символику и идейное содержание. «Молох» тесно связан с «Гибелью богов» Вагнера, а «Меланхолия» претворяет ключевую философскую концепцию «Тристана и Изольды» — *Liebestod*.

Ключевые слова: *Рихард Вагнер, вагнерианство, киномузыка, Александр Сокуров, Ларс фон Триер, Молох, Меланхолия, Тристан и Изольда*

ABSTRACT

Wagnerism in Cinematography: Alexander Sokurov and Lars von Trier

Richard Wagner's music plays an important role in European and American cinematography. In more than 700 films Wagner's musical themes are used — first of all, «The Wedding March» (from «Lohengrin») and «The Ride of Valkyries». However, we can't talk about the influence of Wagner's philosophy and aesthetics on most of these movies. But there are two outstanding exceptions: Alexander Sokurov's «Moloch» and Lars von Trier's «Melancholia». Not only the music, but also the subject, style and central ideas of these films were inspired by Wagner's musical dramas. Sokurov used Wagner's music only in few works. «Moloch» is one of them, and it shows the director's deep understanding of spirit of Wagner's «Götterdämmerung». On the contrary, Trier's wagnerism permeates most of his works, including early films («The Element of Crime» and «Epidemic»), but the climax of dialogue between Trier and Wagner is «Melancholia», based on the main idea of «Tristan and Isolde» — *Liebestod*.

Keywords: *Richard Wagner, wagnerism, film music, Alexander Sokurov, Lars von Trier, Moloch, Melancholia, Tristan and Isolde*

Сергей Уваров

ВАГНЕРИАНСТВО В КИНЕМАТОГРАФЕ: АЛЕКСАНДР СОКУРОВ И ЛАРС ФОН ТРИЕР

Кинематограф ведет диалог с классической музыкой на протяжении всей своей истории. Даже до появления звукового кино режиссеры использовали классическую музыку в качестве сопровождения (оно могло исполняться небольшим ансамблем или воспроизводиться в граммофонной записи), а после появления звука музыка стала одним из ключевых выразительных средств кинематографа. Правда, в подавляющем большинстве фильмов (даже если брать признанные шедевры) музыка выполняет вспомогательную роль. Фильмы, где музыкальный ряд не вторичен по отношению к видеоряду и существенно влияет на концепцию произведения в целом, немногочисленны. Картины, сюжет, идея и эстетика которых тесно связаны с каким-либо музыкальным произведением и его внекинематографическим контекстом, — еще более редкий случай¹. Тем не менее, такие шедевры есть, и показательно, что как минимум два из них связаны с музыкой Рихарда Вагнера — композитора, чье творчество не ограничивается лишь музыкальной сферой, но вырастает в *Gesamtkunstwerk*. Это «Молох» Александра Сокурова (1999) и «Меланхолия» Ларса фон Триера (2011). Их мы считаем проявлением *вагнерианства* в кинематографе, понимая под вагнерианством увлечение не только музыкой Вагнера, но всей эстетикой и идейно-философским содержанием его произведений.

¹ Здесь мы, конечно, не имеем в виду фильмы про композиторов и музыкантов (такие, как «Амадей» Милоша Формана), а также экранизации опер (например, «Волшебную флейту» Ингмара Бергмана).

Этим шедеврам предшествовали многие другие замечательные примеры использования музыки Вагнера в кино. Мы упомянем лишь несколько лент — показательных, но, безусловно, не исчерпывающих список «киновягнерианских» работ².

НЕКОТОРЫЕ ПРИМЕРЫ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЗЫКИ ВАГНЕРА В КИНО

В фильме Луиса Бунюэля³ «Золотой век» (*L'âge d'or*, 1930) одна из сцен разворачивается под звучание симфонической версии финального монолога Изольды из «Тристана и Изольды», известной как «Смерть Изольды». Интересно, что музыка звучит внутрикадрово: ее играет оркестр, выступающий на террасе дома перед гостями. А в это время влюбленная пара целуется в парке за домом. Таким образом, музыка в этом эпизоде играет двойную роль: сюжетную и эмоциональную.

Цитату из «Тристана и Изольды» использует и другой классик первой половины XX века, Жан Кокто в своем позднем фильме «Завещание Орфея» (*Le Testament d'Orphée*, 1960). Соло английского рожа из первой сцены третьего акта звучит, когда главный герой фильма (его сыграл сам Кокто) плывет на лодке и видит девушку на другом корабле; «это Изольда», — говорит спутник Кокто.

В коммерческом кинематографе эстетическая и философская стороны творчества Вагнера не были широко востребованы. Но создатели киномейнстрима с готовностью использовали наиболее эффектные и известные симфонические фрагменты из опер Вагнера — в первую очередь, «Полет валькирий» (авторская переработка начальной сцены из III акта «Валькирии») и «Свадебный марш» (оркестровая версия Свадебного хора из II акта «Лоэнгрина»)⁴. Крупнейшая интернет-кинобаза IMDb.com насчитывает более 700 примеров⁵ использования музыки Вагнера в кино — и преимущественно это как раз «Полет валькирий» и «Свадебный марш» в популярных фильмах. Первый фрагмент звучит, как

² Проблема использования вагнеровской музыки в кинематографе неоднократно рассматривалась зарубежными и отечественными исследователями; см., в частности: [14; 7; 8; 9]. Кроме того, укажем на близкий к теме этой публикации доклад К. Ефремовой «Музыка Вагнера в контексте “Меланхолии” Ларса фон Триера», прочитанный на научной конференции «Рихард Вагнер и мировой оперный театр» (Московская консерватория, 2.12.2013). Нелишним также будет упомянуть, что первое прикосновение автора настоящей статьи к теме вагнеровской музыки в кино также произошло в период обучения в Московской консерватории: на конференции «Музыка и синтез искусств» (27–29 марта 2008 года) он выступил с докладом «Вагнер глазами кинорежиссеров», подготовленным под руководством доктора искусствоведения, профессора К. В. Зенкина.

³ Отметим, что «Золотой век» стал одной из первых французских полнометражных звуковых лент. Кроме того, это была вторая совместная работа Бунюэля и Сальвадора Дали. В первой их работе — «Андалузский пес» — записанного звука не было, картина снималась как немая, однако во время показа ленты ставилась грамофонная запись «Смерти Изольды».

⁴ Также необходимо отметить, что голливудские кинокомпозиторы зачастую заимствовали у Вагнера принципы построения музыкальной драматургии — прежде всего, лейтмотивную систему. Подробно этот вопрос разобран в диссертации К. Рычкова и в публикации ее материалов: [7; 9].

⁵ Это крайне неполный и неточный список, особенно в отношении европейского кинематографа. Поэтому число 700 можно смело умножить на два (а то и больше). Мы приводим это число лишь в качестве доказательства того, что фрагменты вагнеровских произведений использовали в кино действительно часто. Для сравнения, та же кинобаза насчитывает (на момент создания настоящей работы) 135 примеров использования музыки Роберта Шумана (что, разумеется, также далеко не полный список).

правило, в динамичных моментах, второй же, естественно, в свадебных сценах (в этом качестве «Свадебный марш» Вагнера оказался едва ли не более любимым кинематографистами, чем марш Мендельсона).

Но если роль «Свадебного марша» в большинстве фильмов чисто ситуативная, то использование «Полета валькирий» было не всегда столь прямолинейным. Так, например, у Федерико Феллини в «Восемь с половиной» (*Otto e mezzo*, 1963) динамика и агрессивность «Полета валькирий» создают комический эффект, ведь на экране в это время мы видим дряхлых старушек, которые вяло перемещаются по прогулочным дорожкам курортного местечка. Но самый памятный пример использования «Полета валькирий» в кино — это, безусловно, сцена вертолетной атаки из «Апокалипсиса сегодня» (*Apocalypse Now*, 1979) Фрэнсиса Форда Копполы. Здесь как раз уже нет противопоставления музыки и видеоряда, как у Феллини, но долю иронии мы можем усмотреть в самой неизбежно возникающей сюжетной параллели «Валькирии» и «Апокалипсиса сегодня»: если у Вагнера летят мифические валькирии, которые собирают тела погибших на поле битвы героев, то у Копполы это полет американских вертолетов, «героически» выжигающих напалмом вьетнамские деревни. Любопытно, что Коппола использует не симфоническую версию номера, а фрагмент из оперы — с вокалом.

После «Апокалипсиса сегодня» кинематографисты стали по-новому смотреть на «Полет валькирий». Сцена вертолетной атаки получила такую известность, что любое появление в кино «Полета валькирий» в аналогичном контексте (полет, батальная сцена) оказалось обречено на ассоциацию с фильмом Копполы. Следствием этого стали многочисленные примеры использования «Полета валькирий» уже как составного элемента аллюзии (а то и пародии) на сцену из «Апокалипсиса сегодня». Так, скажем, в полнометражном мультфильме «Ранго» (*Rango*, 2011) вагнеровский номер сопровождает погоню на птицах, имеющую совершенно комический характер, — и это выглядит именно как постмодернистская пародия на сцену из «Апокалипсиса сегодня». Также встречаются прямые цитаты: например, в фильме Сэма Мендеса «Морпехи» (*Jarhead*, 2005), действие которого разворачивается во время Иракской войны, американские солдаты смотрят в импровизированном кинотеатре «Апокалипсис сегодня» — мы моментально узнаем фильм Копполы именно по музыке Вагнера (так как сцены с вертолетами — не редкость в кино, и нам показывают только небольшой фрагмент).

Подчеркнем, что такого рода использование музыки «Полета валькирий» хотя и может быть остроумным и изобретательным, но, однако же, ни в коей мере не соотносится с вагнеровской философией и эстетикой. Эти музыкальные номера стали своего рода шлягерами, существующими вне первоначального контекста и не требующими от зрителя знания сюжетов опер.

Куда более редки, но, конечно, и более интересны примеры концептуального использования музыки Вагнера в кино, то есть такого использования, при котором режиссер апеллирует к смысловому контексту музыкального фрагмента, проводит параллель между сюжетом фильма и оперы. Мы рассмотрим лишь два примера, наиболее показательных и ярких с художественной точки зрения⁶.

⁶ Ряд других примеров концептуального использования музыки Вагнера — в рамках голливудского коммерческого кинематографа — приводит К. Рычков [8].

В «Рождении» Джонатана Глейзера (2004)⁷ мы слышим Вступление к «Валькирии». По сюжету фильма к Анне (главной героине, потерявшей мужа десять лет назад) приходит десятилетний мальчик и заявляет, что он — реинкарнация ее мужа. Анна (ее играет Николь Кидман) пытается отмахнуться от ребенка, но он перечисляет такие детали интимной жизни супругов, которые мог знать только ее муж. В смятенных чувствах Анна со своим женихом приходят в оперный театр. Звучит вступление к «Валькирии», но камера направлена не на сцену, а на лицо Кидман. В душе у ее персонажа творится такая же буря, как в музыке. Постепенно глаза актрисы краснеют и наполняются слезами. В момент кульминации грозы у нее едва не текут слезы.

Этот эпизод интересен сразу по нескольким причинам. Во-первых, Вступление к «Валькирии» очень редко используют в кино, в отличие от популярнейшего «Полета валькирий». А здесь этот фрагмент, к тому же, звучит внутрикадрово, то есть становится сюжетным элементом. Во-вторых, идея показать переживание, почти истерику персонажа, «срифмовав» это с драматургией музыкального фрагмента, довольно необычна и чрезвычайно действенна в плане кинематографической выразительности. И в-третьих, нельзя не обратить внимания на сюжетные переключки «Валькирии» и «Рождения»: мальчик может ассоциироваться с Зигмундом, а Анна — с Зиглиндой. Мальчик ворвался в ее жизнь так же внезапно, как Зигфрид в жизнь Зиглинды, и их возникающая связь столь же запретна, сколь и любовь вагнеровских героев. Впрочем, мы не можем утверждать, что режиссер предполагал здесь прямую сюжетную аллюзию на «Валькирию».

Еще один пример «умного» творческого использования музыки Вагнера в отдельной сцене — «Новый свет» Терренса Малика (2005). Фильм рассказывает о приезде первых колонизаторов в Америку. В начальных кадрах, после титров, мы видим океан, купающихся в нем индейцев, а на горизонте — корабли колонизаторов. Звучит Вступление к «Золоту Рейна». С нарастанием динамики в музыке нарастает и вовлеченность зрителя в действие: если сначала мы видим сцену как бы со стороны, извне, то затем появляются кадры «изнутри» — видимые глазами тех, кто находится на кораблях, и глазами индейцев, с тревогой ожидающих непрошенных гостей.

Здесь прочитываются сразу несколько смысловых слоев. Прежде всего, это лежащая на поверхности «пейзажная» аналогия «Рейн (у Вагнера) — океан (у Малика)». Еще одна сюжетная переключка — купающиеся индейцы в «Новом свете» и Дочери Рейна в «Золоте Рейна»: и те, и другие — порождение природы, они связаны с ней гораздо теснее, чем пришлые захватчики. Вместе с тем, они и наивнее и чище, что позволяет их обмануть. Наконец, стоит вспомнить о символике Рейна в «Кольце нибелунга». У Вагнера это не просто река, но воплощение исконного природного начала, из которого все происходит и к которому возвращается. Так и в «Новом свете» океан — первооснова, с него все начинается.

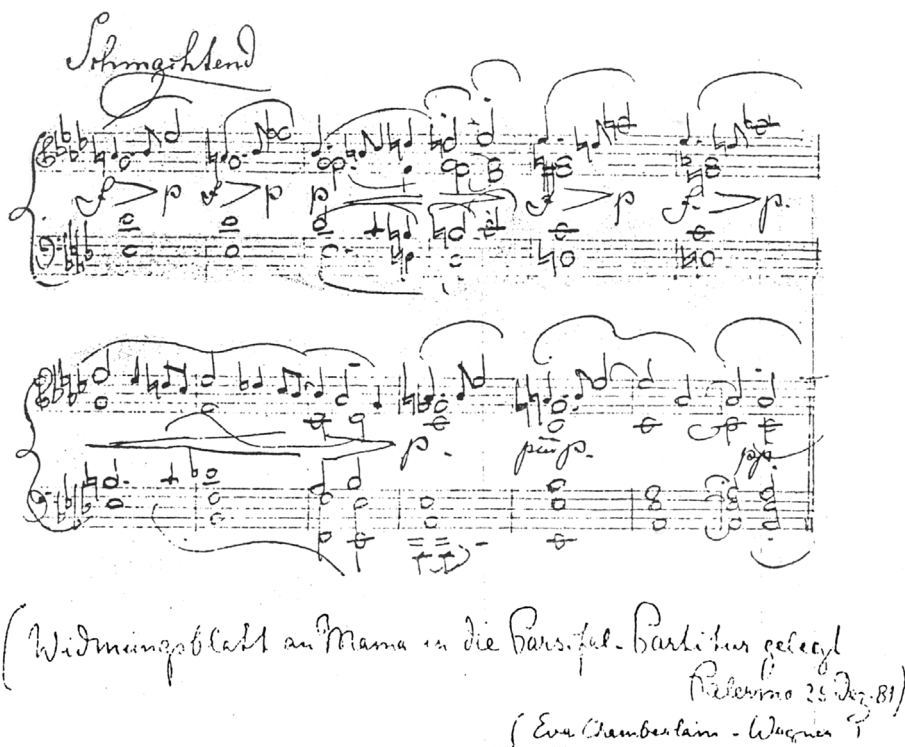
В «Рождении» и «Новом свете» музыка Вагнера полноценно фигурирует только в одной сцене, не распространяясь на эстетику и содержание всего фильма. Но есть в мировом кинематографе и примеры «сквозного вагнерианства», затрагивающего не только музыкальный ряд, но и остальные слои кинопроизведения. В их числе — «Людвиг» Лукино Висконти. Впрочем, «вагнерианство»

⁷ Активное использование постмодернистских приемов присуще также Джонатану Глейзеру — клипмейкеру. Так, его клип *Karmacoma* (на песню группы *Massive Attack*) представляет собой развернутую аллюзию на фильм «Сияние» Стэнли Кубрика.

этой ленты объясняется, в первую очередь, спецификой центрального персонажа — реальной исторической фигуры. Король Баварии Людвиг II тесно связал свою жизнь с творчеством Вагнера и сам наполнил ее вагнеровскими сюжетами. Поэтому использование музыки Вагнера, а также многочисленных аллюзий на его оперы (замки с «лоэнгриновскими» лебедями, юношеское любовное томление по Елизавете Австрийской) в четырехсерийном повествовании о Людвиге вполне очевидно и неизбежно.

Оригинальность мышления режиссера (который был также и великим оперным постановщиком) проявилась даже в выборе основной музыкальной темы⁸. Висконти взял не оперный фрагмент, а фортепианную миниатюру Вагнера, известную как «Элегия» (WV 93). Авторское название у нее отсутствует.

1



Композиция состоит всего из 13 тактов и выглядит скорее как набросок. Возможно, автор не предполагал самостоятельной жизни этой миниатюры и поэтому не дал ей названия.

⁸ Мы доподлинно не знаем, было ли это идеей самого Висконти или пьесу ему подсказал кто-то из коллег — например, композитор Франко Маннино, чье исполнение «Элегии» мы и слышим в фильме (Маннино написал музыку к таким фильмам Висконти, как «Гибель богов», «Семейный портрет в интерьере» и «Невинный», а на «Людвиге» руководил записью саундтрека в качестве дирижера). Однако в авторском кино последнее слово всегда за режиссером, поэтому вне зависимости от источника рекомендаций окончательный выбор делает именно он.

При жизни композитора произведение не публиковалось. Автограф датирован 25 декабря 1881 года. Согласно каталогу сочинений Вагнера первая редакция была создана еще в 1858 году, в период работы над «Тристаном и Изольдой» [13]. Связь с великой музыкальной драмой здесь очевидна: повисшие в воздухе «вопросы», диссонантный аккорд в начале каждой фразы перекликаются со знаменитыми первыми тактами «Тристана и Изольды». Разумеется, сравнивать Вступление к «Тристану и Изольде» (пусть даже лишь первые фразы) с этой фортепианной песней — то же самое, что сравнивать законченный шедевр маслом и ранний карандашный эскиз. В «Элегии» не чувствуется того скрытого масштаба, той эмоциональной бездонности, которые есть в каждом такте музыки «Тристана». Однако Висконти, похоже, как раз и нужна была эта камерность и лаконичность, а главное — трагическая обреченность, «подрезанные крылья» (в противоположность экзальтированно-полетной обреченности «Тристана»). Здесь его музыкальное чутье подсказало безошибочный вариант. Мало того, что композиция идеально соответствовала настроению картины и принадлежала перу Вагнера, так она еще и не была заиграна⁹.

И все же главными «вагнерианскими» фильмами мы склонны считать не «Людвига», а «Молох» Александра Сокурова и «Меланхолию» Ларса фон Триера. Являясь уже признанными шедеврами, эти картины целиком вырастают из духа вагнеровских сочинений и представляются наиболее оригинальными проявлениями «киноввагнерианства». Мы рассмотрим эти фильмы в контексте творчества их создателей и проследим историю использования музыки Вагнера обоими режиссерами.

АЛЕКСАНДР СОКУРОВ И РИХАРД ВАГНЕР

«Молох» — не единственный пример соприкосновения Александра Сокурова с вагнеровской музыкой, хотя вагнерианцем Сокурова назвать никак нельзя, и в целом музыка немецкого гения звучит в фильмах Александра Николаевича сравнительно редко. Помимо «Молоха» это, прежде всего, «Духовные голоса» — пятичастная документальная лента, посвященная военной службе. Главная музыкальная тема картины взята из «Гибели богов» Вагнера. Краткий мотив из начала Траурного марша будет повторяться в фильме снова и снова, как закольцованный (особенно в IV части), создавая ощущение мертвенной статичности и постоянной близости смерти.

Мало кто в музыке мог выразить конечность человеческой жизни. Всегда, когда я вижу, чувствую или работаю с какими-то драматическими коллизиями, узлами, где речь идет об этой границе между жизнью и смертью, я понимаю, что, кроме Вагнера, никто вот так это не смог выразить. <...> Вагнер гениален вот этой самой идеей смерти. Он смотрит ей в глаза [12, 132].

Это высказывание Александра Сокурова прекрасно объясняет появление музыки Вагнера в «Духовных голосах» — фильме, на съемках которого не только его герои (настоящие солдаты-пограничники), но и сам режиссер и съемочная группа постоянно находились на границе жизни и смерти.

⁹ Разумеется, в «Людвиге» звучит много вагнеровской музыки внутрикадрово, а сам Вагнер становится одним из ключевых персонажей. Подробно использование произведений Вагнера в «Людвиге» и сюжетные моменты фильма, связанные с вагнеровским творчеством, разбираются в статье Джорджо Бьянкоросо: [14, 333–357].

Однако вряд ли мы можем говорить о том, что Вагнер повлиял на концепцию «Духовных голосов» в целом. То есть роль фрагмента из Траурного марша здесь хоть и важная, но все же вспомогательная.

Еще один весьма оригинальный пример вагнерианства в кинематографе Сокурова — фильм «Фауст» (2011). Хотя в этой картине не звучит собственно музыка Вагнера, здесь есть интереснейшие аллюзии на творчество этого композитора. Саундтрек «Фауста» был целиком написан композитором Андреем Сигле, принявшим участие в создании целого ряда картин Сокурова. Однако любовь режиссера к классической музыке, почитание ее традиций сильнейшим образом повлияли на концепцию музыкального решения. Александр Сокуров так говорит об истоках аудиопартитуры «Фауста»:

Я хотел классического основания, классических мотивов. Я хотел, чтобы музыка имела некое эволюционное начало, чтобы мы всегда чувствовали, что до Сигле, условно говоря, есть еще наши праотцы музыкальные. <...> Мне везде нужно классическое основание. Я пока не готов оторваться от классического основания как режиссер¹⁰.

Андрей Сигле отмечает, что музыкальные номера «Фауста» он сочинял, опираясь на стилистические модели:

Это мое видение всего среза немецкой музыкальной культуры. Начиная от барочных произведений, через полифонию и заканчивая XX веком. В титрах я постарался от баховской фуги перейти к модернизму. Вот такой широкий диапазон мне хотелось осмыслить¹¹.

В предисловии к CD-изданию музыки к фильму¹² Сигле снова подчеркивает значимость немецкой музыкальной традиции:

Музыкальная дорожка фильма «Фауст» была задумана как попытка многогранного размышления о немецкой классической музыке во всем ее многообразии. Это великая музыкальная традиция, которая опирается на народную песенную культуру XVI–XVII веков, в ее рамках творили Бах, Бетховен, Вагнер — именно их идеи мне хотелось обобщить, создавая музыку к грандиозному кинематографическому полотну Александра Сокурова.

Говоря об истоках музыкального решения фильма, композитор упоминает увертюру Вагнера «Фауст» (WWV 59):

Там есть баховская фуга, есть произведения, стилистически напоминающие Брамса; безусловно, есть и Вагнер — как вы знаете, у него было такое произведение «Фауст». И вот желание почувствовать эту вагнеровскую фактуру, бесконечную мелодию, привело к тому, что появилась тема Маргариты в таком ее вагнеровском колорите. <...> Тема Маргариты — она основана на мелодизме «Фауста», «Тристана и Изольды», вот такие ориентиры. Я не боюсь называть

¹⁰ Радиопередача «Музыка в квадрате» Валерия Кичина. Эфир Радио Культура от 18 сентября 2011 года, прослушать запись которой можно на сайте радиостанции: <http://www.cultradio.ru/audio.html?id=405188&type=gnews> (дата обращения 25.02.2014). Расшифровка аудиотекста выполнена автором статьи.

¹¹ Из интервью, прозвучавшего в передаче В. Кичина.

¹² Диск был выпущен небольшим тиражом и в продажу не поступил.

никакие прототипы, примеры для себя, потому что нам еще идти и идти до великих мастеров музыкальной культуры¹³.

Действительно, в теме Маргариты очевидна стилизация под лирические темы Вагнера.

2

Агра

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c

Однако мы не можем не указать на некоторое противоречие в словах Сигле: композитор говорит о «бесконечной» мелодии, но в Фауст-увертюре «бесконечной» мелодии нет! Если сравнить тему Маргариты с мелодикой «Фауста» Вагнера, станет ясно, что говорить о каком-либо сходстве едва ли возможно.

Более уместна параллель с «Тристаном и Изольдой», но все же у Сигле в номере «Маргарита» — не стиль «Тристана» в чистом виде, а обобщенно-вагнерианские мелодика и гармония, перекликающиеся не столько с конкретным оперным шедевром, сколько со всей совокупностью лирических тем западноевропейской

¹³ Из того же радиointервью.

симфонической музыки последней трети XIX века. Музыкальный язык сокуровского «Фауста» — обобщающий, и неизбежным следствием этого является некоторая усредненность даже в рамках каждого взятого в отдельности стилевого образа.

«Фауст» — финальная часть тетралогии о власти, начатой «Молохом». И именно в «Молохе» мы наблюдаем наиболее своеобразное проявление вагнерианства в творчестве Сокурова.

Действие «Молоха» разворачивается в 1942 году в горной резиденции Гитлера, где живет Ева Браун. Фюрер, Мартин Борман и Геббельс с женой приезжают туда на один день, чтобы отдохнуть и развеяться. Герои выглядят беззаботными, однако беззаботность их кажущаяся, а власть нацистской верхушки предстает все более и более иллюзорной. В кинокартине изображен Гитлер, который может убить щенков, может отказать в помиловании дезертиру, но сам при этом бессилен против Смерти.

Основная музыкальная тема «Молоха» — Траурный марш из «Гибели богов». Выбор, на первый взгляд, очевидный: общеизвестно, что Вагнер — любимый композитор Гитлера. Однако, надо полагать, здесь есть куда более тонкая связь и глубокий смысл. Окутанная туманом гора и расположенный на ней каменный замок не могут не вызвать ассоциации с вагнеровской Валгаллой.

Власть Гитлера так же недолговечна и иллюзорна, как и власть Вотана. Выстроив Валгаллу, Вотан надеялся укрепить свое могущество, но в итоге стал заложником собственных амбиций и под конец уже не мог влиять на ход событий. В последней части тетралогии Вагнера — «Гибели богов» — Вотан уже не участвует: он безмолвно наблюдает за деяниями Зигфрида и Брунгильды, спрятавшись от мира на Валгалле и ожидая собственной смерти. Это уже не тот Вотан, который срубил Ясень мира и властно, хотя и почти преступно, захватил себе мировое господство. Это не тот Вотан, который построил Валгаллу и собрал, благодаря своим дочерям-воительницам валькириям, могучую армию из храбрейших рыцарей. Это Вотан отрекшийся и почувствовавший поражение, бессильный перед судьбой. Таков же и Гитлер. В фильме он показан не как лидер и оратор, которым было очаровано пол-Европы, но как капризный ребенок и параноик, одержимый безумными идеями об изменении мира, но не способный изменить даже собственную жизнь. Гитлер мнил себя Зигфридом, первым «свободным человеком», однако на самом деле он оказался Вотаном — пленником собственных амбиций, рабом затеянной им авантюры.

Возможно, Сокуров специально не вникал в детали философии Вагнера, однако сюжет «Кольца» он знал. И чутьем художника понял глубинные связи между вагнеровской тетралогией о власти (кольцо, Валгалла, копьё — символы власти) и первым фильмом собственной тетралогии. А как подчеркнуть эти связи, если не вагнеровской же музыкой? Поэтому параллель между «Кольцом нибелунга» и «Мистерией горы» (именно так называется оригинальный сценарий Юрия Арабова, по которому был снят «Молох») Сокуров проводит с помощью музыкальных средств¹⁴.

Самые яркие моменты фильма связаны с появлением вагнеровской музыки. В одном из них мы видим гору и замок, возвышающиеся над густыми

¹⁴ Интересно, что сам Арабов указывает на сюжет другой оперы Вагнера — «Парсифаль»: «Гитлер со своей дачей в Альпах — это, конечно, Клингзор со своим горным замком» [6].

тумана, — и слышим лейтмотив судьбы, звучание которого в опере приходится на момент смерти Зигфрида и предшествует Траурному маршу.

Другой, не менее сильный момент — сцена прогулки Гитлера, Геббельса, Бормана, Евы и Магды. Наконец сумевшие раскрепоститься и отогнать от себя тягостные мысли, они пускаются в пляс под нехитрую танцевальную мелодию, доносящуюся из патефона. Но господство легкомысленной внутрикадровой музыки Сокуров взрывает музыкой закадровой: ни с того ни с сего звучит тот же лейтмотив судьбы, который в данном контексте выглядит как приговор. «Вы можете убежать от своей тоски, погрузиться в безудержное веселье, но от судьбы вам не уйти!» — как бы говорит Сокуров своим героям.

Каждый музыкальный фрагмент важен сам по себе и имеет очень большое значение для понимания фильма в целом. Яркий тому пример — завершение фильма. Садясь в машину (чтобы уехать в Берлин и, судя по всему, больше уже не вернуться в этот замок), Гитлер говорит Еве: «Мы победим смерть». На что та с мудростью женщины, которая любит и потому видит больше, отвечает: «Что ты такое говоришь? Смерть нельзя победить»¹⁵. Гитлер ничего не отвечает, только болезненно кутается в свой плащ, как в кокон. Кортёж движется. Звучит Траурный марш, на этот раз почти полностью (во время его звучания заканчивается фильм и начинаются титры). И в данном случае это уже не просто напоминание о судьбе, но похоронный марш в буквальном смысле, реквием. Мы знаем, что Гитлеру и всем его приспешникам осталось недолго. Да и сам факт отъезда, исчезновения героя из кадра можно трактовать как смерть¹⁶. Поэтому траурный марш здесь играет роль комментария и прощания — не только с героем, но и, возможно, со всеми, кто погиб по его вине.

ЛАРС ФОН ТРИЕР И РИХАРД ВАГНЕР

Все перечисленные выше режиссеры соприкасались с вагнеровской темой более или менее основательно, но ни один из них не пронес вагнерианство через всё свое творчество¹⁷. И в этом отношении датский гений Ларс фон Триер занимает особое место среди «киновлагнерианцев». Антон Долин, автор первой русскоязычной монографии о Ларсе фон Триере, отмечая, что Вагнер — любимый композитор фон Триера, сообщает интереснейшую деталь о съемках дебютной полнометражной картины режиссера: «Под его музыку снимался “Элемент преступления” (в самом фильме ее не осталось, но все члены съемочной группы об этом музыкальном сопровождении еще не скоро забудут) <...>» [2, 112]. Подтверждает это и Триер: «...Во время съемок постоянно звучала музыка Вагнера, — весь звукоряд записывался потом отдельно» [5, 96]. Заметим, что идея ставить музыку на съемочной площадке для создания определенного настроения актерам — не нова, достаточно вспомнить «Космическую одиссею 2001» Стэнли Кубрика. Но, как правило, режиссеры впоследствии включали звучащую на

¹⁵ Любопытно, что в сценарии Юрия Арабова этого диалога не было; см.: [1].

¹⁶ Правомерность такой трактовки более очевидна в контексте других фильмов Сокурова, снятых в 1990-х годах, — прежде всего, из так называемой трилогии о смерти («Круг второй», «Камень», «Тихие страницы»).

¹⁷ Киновец Антон Долин считает, что Ларс фон Триер является в этом отношении исключением. В своей статье [4] он разбирает самые различные аспекты связи творчества Ларса фон Триера и Рихарда Вагнера. Статья содержит множество ценных наблюдений, однако из ее прочтения можно сделать ошибочный, на наш взгляд, вывод: что все творчество кинорежиссера (включая сюжеты практически всех фильмов, эстетику, философию) вырастает из Вагнера.

съемках музыку в саундтрек фильма, что вполне логично. У Триера же получается, что вагнеровский настрой в кинематографическом действии и игре актеров есть, а в звуковом ряде — нет.

Вероятно, своим вагнерианством фон Триер отчасти обязан Нильсу Вёрселю, другу и соавтору, с которым Ларс работал над сценариями своих фильмов начиная с «Элемента преступления» и вплоть до середины девяностых годов. Вот как режиссер описывает начало сотрудничества с Вёрселем:

...Он снимался в качестве статиста в моей дипломной работе «Картины освобождения». У нас был общий друг, через него-то Нильс и попал ко мне на съемки. Нильс был писателем. Однажды мы с ним снова случайно встретились в кафе, и он начал обсуждать со мной один проект. Ему хотелось экранизировать «Кольцо нибелунга» Вагнера в Рурской области. Насколько я понял, снимать предполагалось с автострад, а затем показывать фильм на огромных экранах, которые были бы видны с автострад. Гигантский и совершенно безумный проект. И я сказал, что, на мой взгляд, все это жутко увлекательно. А я тогда как раз получил стипендию на создание сценария детективного фильма и предложил ему вместо Вагнера свой проект. И мы вместе написали сценарий «Преступного элемента» — за пару месяцев, насколько я помню» [5, 56–57].

«Элемент преступления» (название также переводят как «Преступный элемент») стал первой частью трилогии, известной как *E-Trilogy* или «европейская» трилогия. Все ее части (помимо «Элемента преступления» это «Эпидемия» и «Европа») посвящены теме упадка, деградации Европы. Декадентский дух этих фильмов может вызвать ассоциации с настроением «Гибели богов» Вагнера, но вряд ли стоит искать здесь какие-то прямые, заложенные самим режиссером связи с вагнеровскими сюжетами и философией. Скорее Вагнер, а также Кафка, стали источниками вдохновения для молодого режиссера и оказали влияние на формирование его художественного мира. Отсюда родственность персонажей (Леопольд Кесслер из «Европы» похож одновременно на вагнеровского Зигфрида и на Карла Россмана из «Америки» Кафки) и их эмоциональная близость.

Единственный вагнеровский фрагмент, использованный в *E-Trilogy*, — увертюра к «Тангейзеру». Известный симфонический номер стал главной музыкальной темой «Эпидемии». Любопытно, что его появление связано с персонажем, которого играет сам Триер, — это доктор-идеалист, пытающийся спасти людей, зараженных в результате эпидемии. Но здесь есть один важный нюанс, который будет понятен, если разобрать сюжет фильма.

Два сценариста — Нильс и Ларс (их, соответственно, играют Вёрсель и Триер) — пишут заказанный им сценарий фильма. Но из-за компьютерного сбоя (или вируса?) почти готовая работа пропадает. А друзья почти ничего из написанного не помнят. Тогда они решают написать новый сценарий — об эпидемии, охватившей Европу, и докторе, который не соглашается уехать и пытается победить вспышку болезни. Когда общая канва сюжета готова, друзья отправляются к продюсеру, чтобы показать ему написанное. У продюсера, совершенно не удовлетворенного прочитанным, они встречают девушку, которая под гипнозом начинает рассказывать о настоящей эпидемии и сама тут же в муках умирает.

Сюжет фильма можно трактовать по-разному — и как упрек художникам, которые своим творчеством «породили» настоящую эпидемию (эпидемия в данном случае — символ, понимаемый широко), и, наоборот, как знак того, что люди искусства почувствовали надвигающуюся катастрофу прежде, чем она стала

реальностью. А можно и вовсе не проследивать прямую взаимосвязь между сценарием и реальной эпидемией: сценаристы что-то пишут, куда-то едут, как-то проводят время, но апокалипсис все равно неизбежен, и в конечном счете всё, что они делают, оказывается совершенно неважным и незначительным перед лицом грядущего конца (идея, которая потом будет уже в полный голос озвучена в «Меланхолии»).

В пользу последней трактовки говорит и то, что Нильс и Ларс показаны в фильме с некоторой долей скепсиса: это не возвышенные творцы, не художники в романтическом смысле. Фрагменты их пафосного и нелепого сценария про доктора воплощены на экране с изрядной иронией. В таком контексте увертюра к «Тангейзеру», не лишенная романтического пафоса, звучит как издевка, пародия¹⁸. Наверное, можно даже предположить, что Триер (напомним, исполнитель роли доктора) тем самым иронизирует и над своим вагнерианством, и над серьезностью своих фильмов вообще.

В девяностые годы в творчестве Триера произошел радикальный поворот. Отказавшись от избыточно-эстетского видеоряда и всевозможных кинематографических ухищрений (в том числе и в сфере работы со звуком), режиссер шагнул в гиперреализм Догмы-95. И хотя от музыки (сильнейшего выразительного средства, которым он отлично умеет пользоваться) режиссер не отказался, но на первый план у него вышла драматургическая составляющая. Однако достигнув вершины драматургического мастерства в «Догвилле», Триер погружается в затяжной творческий кризис, что проявляется в срыве планов по окончанию американской трилогии (первой частью которой стал «Догвилль», а второй — «Мандерлей») и вызвавшей у многих ценителей творчества режиссера недоумение комедии «Самый главный босс».

К этому же времени относится и история вокруг несостоявшегося дебюта Ларса фон Триера в качестве оперного режиссера. На 2006 год была запланирована постановка «Кольца нибелунга» в Байройте. Об этом замысле режиссер рассказывал много и с увлечением — как в интервью, так и в собственных текстах. Несомненную ценность для исследователей представляют два текста Ларса фон Триера, опубликованные в переводе на русский язык: один из них — развернутая статья, в которой подробно излагается концепция постановки «Кольца нибелунга» и причины, по которым этот проект не состоялся [10]; вторая — режиссерская экспликация «Валькирии» [11]. Центральным выразительным средством у Триера было погружение сцены во мрак, из которого свет выхватывал отдельных персонажей или декорации, предоставляя зрителю домысливать все остальное. Как следствие, дракон, которого мы не видим, но представляем, действительно гораздо сильнее впечатляет, чем любой бутафорский костюм.

Отметим, что использование света, судя по режиссерской экспликации «Валькирии», здесь оказывается сродни использованию кинокамеры в фильмах: в частности, Триер применяет такие приемы, как зум¹⁹, что логично сравнить с отъездом камеры от объекта (а отнюдь не с приближением камеры, как можно

¹⁸ Отметим, что Триеру вообще не чужда самоирония: например, персонаж Тома в «Догвилле» (крайне несимпатичный, показанный даже не с иронией, а со злым сарказмом) — это alter ego самого режиссера; см.: [2].

¹⁹ «Световой зум — точка, которая увеличивается, — появляется в центре огня в очаге. Постепенно ближайšie к огню предметы проступают из темноты. Зум распространяется до двери. Входит Зигмунд. Он ложится на медвежью шкуру у очага, свет гаснет» [11].

подумать), или перемещение света по определенной траектории, что сопоставимо с проездом или пролетом камеры.

Наконец, в случае с несостоявшейся постановкой «Кольца нибелунга» важна не только концепция, но и сам факт интереса Ларса фон Триера к этому проекту и готовность потратить на него то же время (два года), которое обычно режиссер тратит на полнометражный фильм.

Неудача с вагнеровским проектом не охладила интерес Триера к музыке немецкого композитора. На рубеже первого и второго десятилетия XXI века к режиссеру возвращается вдохновение, и он создает два исключительно ярких фильма, по стилистике более близких к *E-Trilogy*, нежели к последующим работам режиссера: «Антихрист» и «Меланхолия». Последняя из этих работ может быть с полным правом названа одним из самых последовательных проявлений вагнерианства в кинематографе, поскольку Ларс фон Триер не ограничивается только лишь использованием музыки Вагнера, но пропитывает все повествование, эстетику и философию своего шедевра духом «Тристана и Изольды», протягивает множество связующих нитей — очевидных и скрытых — между своим произведением и оперой немецкого романтика. Сам режиссер не только не отрицает это, но с удовольствием рассуждает о влиянии «Тристана и Изольды» на «Меланхолию»: «Для немецкого романтизма “Тристан” был важнейшим произведением: нигде так четко не была выражена идея очищения через боль и смерть. Эта идея мне очень близка» [3].

Краткое изложение сюжета:

Главная героиня фильма — Жюстин — выходит замуж. В огромном особняке, где живет ее сестра Клэр со своим мужем и ребенком, устраивается свадебный пир. Однако с новобрачной творится что-то странное. В начале торжества Жюстин еще изображает какую-то радость, но к концу ужина она даже не пытается выглядеть счастливой. Ей овладевает меланхолия. Жюстин дает понять жениху, что все кончено; разочарованные гости разъезжаются. В особняке остаются только Жюстин и Клэр с семьей.

На следующий день Жюстин впадает в какое-то странное безразлично-отрешенное состояние. Клэр пытается ее привести в себя, но вскоре у нее тоже сдают нервы, только уже по другой причине. К Земле приближается планета Меланхолия. Муж Клэр, каждый день наблюдающий за планетой в бинокль, уверяет, что Меланхолия пройдет мимо, и Клэр рада бы поверить, но Жюстин даже не сомневается, что Земля скоро закончит свое существование. Оставшаяся часть фильма проходит в ожидании неизбежного конца.

Вагнеровское Вступление к «Тристану» становится центральным музыкальным образом фильма²⁰. В наиболее полном виде оно звучит только в прологе — на фоне красивейшего сюрреалистичного видеоряда, заканчивающегося слиянием Земли и Меланхолии. Затем Триер использует фрагменты Вступления (прежде всего, начальный лейтмотив томления) как лейтмотив планеты Меланхолии и меланхолии Жюстин. Музыка Вагнера превращается у Триера в навязчивую звуковую идею, которая неотступно преследует зрителя и погружает его в томительное и обреченное ожидание всеобщего конца.

²⁰ Помимо вступления к первому акту «Тристана и Изольды» в фильме также звучит вступление к третьему акту того же произведения (на финальных титрах), а в сцене свадьбы мы слышим популярную танцевальную музыку (предполагается, что она исполняется внекадрово).

Лейтмотив томления становится не только центральным образом, но и ключом к пониманию главной метафоры фильма. В «Меланхолии» мы видим очень своеобразное претворение идеи *Liebestod* — центрального философского понятия «Тристана и Изольды». Жюстин и вся Земля живут в ожидании смерти, которую несет Меланхолия. Жюстин Меланхолия притягивает, героиня то и дело смотрит куда-то в небо, но без панического страха, как Клэр. Один из потрясающих кадров фильма: Жюстин лежит ночью на склоне у ручья, полностью обнаженная, и завороченно глядит на Меланхолию, которая освещает девушку своим холодным голубым светом. Жюстин, отождествляющаяся с Землей, как бы отдается приближающейся Меланхолии, но в полной мере это влечение может быть реализовано только в финале, то есть в момент слияния двух планет и гибели всего сущего.

Между фильмом Ларса фон Триера и оперой Вагнера можно усмотреть не только идейно-философские, но даже и сюжетные параллели. Как и Изольда, Жюстин — невеста, но грядущее бракосочетание совсем не сулит ей счастья. Изольда плывет к Королю Марку на корабле, Жюстин едет на лимузине. Обе свадьбы расстраиваются, обе героини изменяют своим женихам. Пара «мятущаяся главная героиня / деятельная и более приземленная помощница» в опере воплощена в образах Изольды и Брангены, а в фильме — в Жюстин и Клэр²¹.

Но помимо «тристановских» параллелей «Меланхолия» вызывает в памяти и другую оперу Вагнера — «Гибель богов». Как Вотан обреченно ждет конца прежнего мира, так и Жюстин безропотно готовится к встрече с Меланхолией. Контраст между смирившейся и даже желающей смерти Жюстин и ее сестрой, которая до последнего надеется выжить со своей семьей, борется, пытается что-то придумать, можно сравнить с контрастом между пассивным, уже не вмешивающимся в ход событий Вотаном и деятельной Брунгильдой. Символично и завершение обоих произведений: Брунгильда с телом Зигфрида взлетает на коне в огромный костер, охватывающий Валгаллу, а Жюстин и Клэр строят шалаш, в котором встречают поглощающее их и всю планету пламя.

²¹ На сюжетные параллели между «Меланхолией» и «Тристаном и Изольдой» указывает также А. Долин: [4].

Использованная литература

1. *Арабов Ю.* Солнце и другие киносценарии. СПб.: Амфора / Сеанс, 2006. 512 с.
2. *Долин А.* Контрольные работы. Анализ, интервью. *Триер Л. фон.* Догвилль. Сценарий / пер. с англ. Н. Хлюстовой. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 416 с.
3. *Долин А.* «Лежу в гробу, на руке “fuck”». Интервью с Ларсом фон Триером. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2011/06/29/a_3679141.shtml (дата обращения 25.02.2014).
4. *Долин А.* Фон Триер и Вагнер // *Искусство кино.* 2011. № 7. URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2011/07/n7-article10> (дата обращения 25.02.2014).
5. Ларс фон Триер. Интервью. Беседы со Стигом Бьоркманом / пер. со швед. Ю. Колесовой. СПб.: Азбука-классика, 2008. 352 с.
6. *Любарская И.* В замке Клингзора тоскует любящая душа... Интервью с Юрием Арабовым // *Сеанс.* 1999. № 17/18. URL: <http://seance.ru/n/17-18/seans-premera/vzamke-klingszora-toskuet-lyubyaschaya-dusha/>
7. *Рычков К.* «Звездные войны» Лукаса-Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается? // *Научный вестник Московской консерватории.* 2011. № 3. С. 177–193. URL: <http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/Zvezdnyie-voynyi-Lukasa-Uilyamsa.pdf> (дата обращения 25.02.2014).
8. *Рычков К.* Классическая музыка в голливудском кино // *Научный вестник Московской консерватории.* 2012. № 1. С. 148–169. URL: <http://nv.mosconsv.ru/wp-content/media/rychkov.pdf> (дата обращения 25.02.2014).
9. *Рычков К.* Музыка в современном кинематографе США: проблемы истории и теории. Дис. ... канд. искусствоведения. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2012. 375 с.
10. *Триер Л. фон.* Акт отчуждения. «Кольцо нибелунга»: неосуществленная постановка / пер. Е. Паисовой // *Искусство кино.* 2011. № 7. URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2011/07/n7-article12> (дата обращения 25.02.2014).
11. *Триер Л. фон.* «Валькирия»: режиссерская экспликация / пер. А. Шевченко // *Искусство кино.* 2011. № 7. URL: <http://kinoart.ru/ru/archive/2011/07/n7-article11> (дата обращения 25.02.2014).
12. *Уваров С.* Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Классика-XXI, 2011. 160 с.
13. *Deathridge J., Geck M., Voss E.* Wagner Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen / Erarbeitet im Rahmen der Richard Wagner-Gesamtausgabe / Redaktionelle Mitarbeit I. Vetter. Mainz; L.; N. Y.; Tokyo: Schott, 1986. 607 p.
14. *Wagner and Cinema* / ed. by J. Joe and L. Sander. Bloomington: Indiana University Press, 2010. 504 p.